

LA RECEPCIÓN DE LA COMEDIA CLÁSICA FRANCESA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

María Dolores Rajoy Feijoo
Universidad de Oviedo

En el siglo XVIII los intelectuales españoles se abrieron a las influencias extranjeras y, debido al empuje de la Ilustración y a las circunstancias políticas se fijaron especialmente en la literatura francesa.

En el ámbito del teatro, los “ilustrados” se propusieron muy seriamente una renovación pues no veían con buenos ojos los excesos del teatro barroco y posbarroco que se representaba en los corrales de comedias para un público popular. Pretendían sustituir este teatro concebido como un mero espectáculo para divertir y entretener a las masas por un teatro educativo. Tanto Jovellanos como Moratín como Luzán consideraban caduco y defectuoso el modelo de teatro español y propugnaban un teatro decente y docente, guiado por el decoro.

Algunos autores, como el mismo Jovellanos, se inspiraron en obras del propio teatro francés del XVIII, pero fue el teatro del siglo XVII el que más seguidores tuvo. Las razones son múltiples, era un teatro más conocido y asimilado que el teatro ilustrado, el éxito de público parecía asegurado por el propio éxito que obtuvo en el siglo anterior en Francia, las ideas expuestas eran más conservadoras que las del XVIII francés, etc., pero, sobre todo, coincidía plenamente con la concepción neoclásica que tienen los pensadores españoles del momento.

Esta manera de concebir el teatro es expuesta por Luzán en su *Poética*¹ donde proclama la necesidad de una vuelta a las reglas clásicas, acreditadas ya por Aristóteles y Horacio y desarrolladas por los eruditos italianos y por el clasicismo francés. Este teatro “regular y racional” (Luzán 326) no debe tener como única misión la de entretener, debe perseguir también una finalidad moral:

[1] Ignacio de Luzan (1974) *La poética (ediciones de 1737 y 1789)*, intr. y notas Isabel M. Cid de Sirgado, ed. Cátedra, Madrid, las siguientes citas de esta obra irán entre paréntesis.

Especialmente han de tener los poetas presente siempre aquella advertencia esencialísima para la utilidad de los dramas (que aunque está ya dicha es bien que aquí se repita por ser tan importante) y es que compongan de modo la fábula que al fin de la comedia quede siempre feliz y premiada la virtud y castigado el vicio (386-387).

Una vez conocido como realizar buenas comedias, también señala Luzán los defectos posibles:

Los errores propios de la poesía dramática son fáciles de conocer, si se saben sus reglas. No ser verosímil la fábula, no tener las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, ser las costumbres dañosas al auditorio, hacer hablar las personas con conceptos impropios y con locución afectada, y otros semejantes, son los defectos de esta segunda clase (414).

En cuanto a las teorías expuestas por Luzán es patente la influencia que sobre él ejercen autores franceses. Especialmente Le Bossu, al que cita en numerosas ocasiones (310, 325-329, 361, 366). También cita a Dacier (288, 335, 346, 376-377, 403, 405), al príncipe de Conty y su *Traité de la comédie* (381) y a Boileau y su *Art poétique*. En lo que se refiere a este último señala, por ejemplo, que admite los amores como tema para el teatro (382) —elemento argumental que Luzán mismo no considera necesario—, o como ejemplo de “un crítico francés” que se burla de algunas comedias españolas que carecen de la unidad de tiempo o lugar (417). Ciertamente es que la mayor parte de las veces se apoya directamente en las obras de los clásicos, especialmente en la *Poética* de Aristóteles, aunque también en los cómicos latinos (y en los tratadistas italianos) pero hay que tomar en cuenta que, precisamente, los clásicos franceses tomaban a los Antiguos como base para su doctrina sobre el teatro.

Luzán utiliza como ejemplos para la tragedia o la tragicomedia a Racine y a Corneille, cuyas teorías también toma en cuenta (346, 348, 355, 357, 371, 376, 379), y señala para la comedia el ejemplo de Molière, tanto por el carácter moral de sus obras, como por la propia composición de las piezas. En efecto, los neoclásicos aborrecen las intrigas complicadas con “lances de amor, duelos, guapezas y cuchilladas” (386) y prefieren la comedia de carácter:

Píntese, por ejemplo, un soldado fanfarrón como el Pirgopolinices de Plauto, o como el Thrasón de Terencio, un avaro como el de Molière o como el de Plauto, un

clerizonte ridículo como el don Claudio de Zamora, y con la experiencia de la risa, del gusto y del aplauso común con que se reciben en los teatros semejantes asuntos bien escritos y bien ejecutados, se verá claramente que los amores y desafíos no son precisamente necesarios para divertir al pueblo (386).

También utiliza a Molière como ejemplo de que las comedias pueden ser escritas en prosa (389), o como ejemplo del uso de hablar de la comedia en la misma comedia:

Molière usó asimismo de este artificio en sus comedias; en la de Mr. de Pourceaugnac, escena primera, dice Erato: *Comme aux comédies, il est bon de vous laisser le plaisir de la surprise* (401).

Si atendemos a las representaciones de las obras, no se puede negar que las comedias de Molière tuvieron una buena acogida en España. Según el *Catálogo* de Ada May Coe² fueron reseñadas en los periódicos de Madrid al menos siete obras de Molière que fueron representadas en los corrales de los Caños del Peral, de la Cruz o del Príncipe, y/o publicadas en algunas librerías.

L'Avare fue traducida por Manuel de Yparaguirre en 1754 con el título *El Avarento* en la librería de Bartolomé Fernández y representado como *El Avaro* con traducción de Dámaso de Isusquiza en diciembre de 1800 (Cruz, Caños). También figura en el catálogo como *l'Avar*.

Le malade imaginaire fue traducido por M. Yparaguirre como *El enfermo imaginario* en 1754 (libr. B. Fernández), y por Joaquín de San Pedro para la librería Yuste en 1775. Fue representado en 1817 (Príncipe) en traducción de Lista, con el título de *El enfermo de aprensión*.

L'Ecole des femmes fue representado en agosto de 1784 (Príncipe) y en 1811, traducido por José Marchena como *La Escuela de las mugeres*.

L'école des maris traducida por Inarco Celenio (Moratín) como *La escuela de los maridos* fue representada en marzo de 1812.

[2] Ada May COE (1935) *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid 1661-1819*. The Johns Hopkins Press, Baltimore.

Le médecin malgré lui fue adaptada por Inarco Celenio y representada en noviembre de 1815 (Príncipe), con el nombre de *El médico a palos*. Según Cejador (146) también se llamó *Médico por fuerza*.

Tartuffe ou l'Imposteur traducido como *El Hipócrita* trad. por José Marchena se estrenó en marzo de 1802 y tuvo representaciones en 1810, 1811, 1812, 1813 (Príncipe).

Le Misanthrope fue estrenado el 11 de junio de 1784 (Príncipe). Fue traducido por Juan López de Sedano, Librería Castillo, en 1776 y representado con el título *El misántropo o los enemigos de los hombres* (según Hugalde) en 1807 (Caños) y en 1815 (Cruz) y con el título *El misántropo o el enemigo de los hombres* en 1793, 1796 (Príncipe) y 1803 (Cruz), este último en traducción de José Marchena.

Las fechas de las representaciones indican que la penetración del teatro francés tuvo lugar ya bien entrada la segunda mitad del siglo XVIII y que se prolongó hasta los comienzos del XIX. En este siglo se empiezan a representar obras inspiradas por Marivaux, como *La viuda consolada* (1802), *La segunda sorpresa de amor* o *Los amantes llorones o casarse sin pensarlo* (Príncipe 1815, trad. de Enciso).

Estas obras tuvieron en general pocas representaciones y fueron bien acogidas por la crítica en lo que se refiere a la invención del autor francés, no así en lo que respecta al traductor.

En cuanto a las traducciones conviene reseñar que José Marchena obtuvo una subvención, durante el reinado de José I, para traducir las comedias de Molière y, según Alborg³, parece que las tradujo todas menos *L'ecole des maris*, aunque solamente se conservan sus versiones del *Tartufo* y *La Escuela de las mujeres*. Otros traductores ilustres del comediógrafo francés fueron López de Sedano (1730-1801), Manuel de Yparaguirre y Moratín, con el seudónimo de Inarco Celenio; podemos añadir el nombre de Olavide, traductor de tantas obras francesas, quien compuso una zarzuela *El celoso burlado* inspirada en *La Escuela de los maridos*.

Aparte de estas obras conocidas, tal vez se haya inspirado en el *Tartuffe* una obra titulada *El Impostor*, representada el 21 de abril de 1813. Un eco de Molière pudiera tener una obra de González del Castillo, que censura a *La madre hipócrita* que mete en un convento a su hija⁴. También recuerda al *Tartuffe* una obra de Cándi-

[3] Juan Luis Alborg (1972) *Historia de la Literatura Española*, Gredos, Madrid, vol. III.

[4] González del Castillo (1914) *La madre hipócrita, Obras completas* (3 vol.), libr. sucesores de Hernando, Madrid.

do M. Trigueros, *La hipocresía castigada*. Las *Ecole...* de Molière han sugerido al menos el título de obras como *Escuela de la amistad*, *Escuela de las madres*, *Escuela de los plebeyos* (Coe 1935: 88). Esta última pudiera también tener influencias de *Le bourgeois gentilhomme*. *La Escuela de los maridos* puede haber influido también en la comedia *Tutor celoso y la tonta* representada en 1803, 1804 (Caños) y 1814 (Príncipe) y publicada por Dámaso Ysusquiza con el título *El zeloso y la tonta*.

Algunos autores imitan asuntos franceses pero adaptándolos al gusto del público español. Ramón de la Cruz y Cano es un autor muy popular que pretende representar la historia verdadera de las costumbres españolas y madrileñas en sus obras de teatro y en sus sainetes. Respecto a la imitación de Molière, Gatti considera que hoy está “acabadamente determinada esta relación literaria” (24) con estas seis obras: *El casado por fuerza* (*Le mariage forcé*), *Las preciosas ridículas*, *El mal de la niña* (*L'amour médecin*), *El casamiento desigual* (*George Dandin*), *Los fastidiosos* (*Les fâcheux*) y *El plebeyo noble* (*Le bourgeois gentilhomme*). También se ha considerado *La enferma de todo mal* como imitación de Molière, pero erróneamente según Gatti⁵. Sin embargo se pueden encontrar ecos del comediógrafo francés en varios sainetes de R. de la Cruz que, sin imitarlo directamente, se inspiran en su crítica de costumbres. Así, *La falsa devota*⁶ tiene elementos en común con el *Tartuffe*, *La viuda hipócrita y avarienta* recuerda también a *L'Avare*, y en otras obras se hace una crítica de las costumbres modernas que, sin ser igual que la de *Les précieuses ridicules*, puede tener su primera inspiración en esta obra⁷. Por último, *El viejo burlado*, imitación reconocida de Marivaux, sigue la línea iniciada por Molière en *L'Ecole des femmes*. En todo caso, de la Cruz adapta las obras francesas a las costumbres españolas y acentúa el tono satírico disminuyendo el carácter moralizante.

También merece nuestra atención la obra de Antonio de Zamora, titulada de manera rimbombante al modo del teatro popular de aquella época: *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*⁸. Esta tragicomedia, estrenada en agosto de 1784 (Príncipe) y objeto de numerosas representaciones en 1789, 1790, 1791, 1793, 1797, 1810, 1818, 1819 (Cruz) introduce múltiples variantes sobre *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y alguna de ellas podría tener relación con la versión de Molière que era conocida en la época como testimonio el *Memorial literario*: “Del asunto de esta comedia se hicieron en el siglo pasado dos diferentes francesas, una por Molière

[5] Ramón de la Cruz (1972) *Doce sainetes*, ed. J.F. Gatti, Labor, Barcelona, p. 9.

[6] R. de la Cruz (1786) *Teatro o colección de sainetes*, Madrid, Imprenta Real, vid. *La falsa devota*, t. I, pp. 37-74.

[7] Nos referimos a sainetes como *Las señorías de moda*, *La presumida burlada*, *La oposición a cortejo*, *La embarazada ridícula* (Cruz, op. cit. 1786, vol I, pp. 75-108, 109-142, 179-226, 143-178, 227-266).

[8] Antonio de Zamora (1992) *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra*, ed. di Paola Bergamaschi, Atesa Editrice, Bologna.

en 1665 y otra por Thomas Corneille en 1673 con el título de *Le festin de pierre...*" (Coe 1935: 54). Aunque Zamora es conocido por sus adaptaciones del teatro áureo español, también conocía el teatro extranjero, su *Mazariegos y Monteses* se inspira en Shakespeare y *La Poncella de Orléans* presenta influencias francesas. Sin embargo, la obra española se aleja de la medida clásica del teatro francés, como indica el mismo periódico:

... tiene disformes quiebras de lugar y tiempo, poca conexión de escenas y lances de perversísimas costumbres expresadas con muy poco decoro de las reglas teatrales (Coe 54).

Aparte de las adaptaciones de obras francesas, realizadas con mejor o peor gusto, hay que reseñar las obras españolas que, sin inspirarse directamente en los argumentos, intentan seguir las reglas del género que caracterizan al genio francés, pero con un asunto original, de interés para los españoles del momento. Entre estas se pueden señalar las obras de Tomás de Iriarte: *El señorito mimado o la mala educación* (1783), *La señorita malcriada* (1788), que tratan de la educación de la juventud, y *El don de gentes*, que no se llegó a representar. En ellas sigue escrupulosamente las reglas clásicas, a la vez que intenta proporcionar una norma didáctica.

El teatro tuvo una gran vitalidad en la España del siglo XVIII, especialmente en Madrid, donde se sucedían las representaciones. La obra de Molière, sin embargo, fueron mejor acogidas por los eruditos que por el público en general. Si nos atenemos al *Catálogo* de A.M. Coe, vemos que hay una gran abundancia de sainetes costumbristas y de comedias o tragicomedias al estilo barroco, inspiradas, en su mayoría por piezas españolas del siglo XVII, pero con una mayor complicación retórica, como demuestran sus largos títulos. Son los ilustrados, con su deseo de educar al pueblo español, los seguidores más entusiastas de la comedia de costumbres francesa. Entre éstos destacan los Moratín, padre e hijo.

Nicolás Fernández de Moratín intenta la renovación del teatro con *La Petrimetra* (comedia nueva), que no llegó a ser representada, y en los prólogos de esta misma obra (no muy lograda) y de sus tragedias *Lucrecia* y *Hormesinda*, defendió el estilo francés de componer teatro.

Su hijo Leandro Fernández de Moratín (a quien nos referiremos a partir de ahora simplemente como Moratín) se inspiró siempre de la comedia francesa para realizar obras regulares y con un fin didáctico.

En *El viejo y la niña* trata del tema matrimonial y de la libertad de elección, tema constante en Molière, pero que en Moratín tendrá ecos personales. En *La Moji-*

gata se inspira fundamentalmente del *Tartuffe* de Molière obra, como hemos visto, muy conocida en el siglo XVIII español por su condena de la hipocresía. El tema matrimonial volverá en su última comedia original *El sí de las niñas*, inspirada en *L'Ecole des mères* de Marivaux y en otras obras francesas. También escribió Moratín una zarzuela que luego transformó en comedia, *El barón*, que tiene ecos del *Tartuffe* por la osadía del parásito e impostor que, haciéndose pasar por barón, pretende casarse con una joven de familia rica, así como algún recuerdo del *Bourgeois gentilhomme* por las pretensiones de la rica viuda, la "tía Mónica" de alcanzar para su familia un parentesco en la nobleza y por la conclusión de que cada uno debe permanecer en su clase social. En la última etapa de su vida tradujo y adaptó *La Escuela de los maridos* y *El médico a palos*.

Como segunda parte de esta comunicación, para ejemplificar la influencia francesa en la renovación de la comedia española, no tomaremos las obras que se inspiran directamente en una obra concreta, sino *La comedia nueva o el café*⁹, donde se explicita la dialéctica entre el teatro español que era en ese momento más popular en los corrales de comedias y el teatro a la francesa.

Aunque esta obra no es la imitación de ninguna obra concreta, se pueden percibir en ella ecos e influencias de algunas obras de Molière. En primer lugar, es una obra metaliteraria, una obra de teatro que trata del teatro. Es verdad que Moratín, que tradujo el *Hamlet* de Shakespeare, y que, sin duda, conocía obras del barroco español que introducían en teatro en escena, tenía ya modelos para seguir en esta línea. Pero no podemos olvidar que Molière presenta el teatro en el teatro en dos de sus obras, *La critique de l'Ecole des femmes* y *L'Impromptu de Versailles*. Especialmente en la primera de estas obras¹⁰ se presenta, como luego hará Moratín, a personajes que defienden el buen teatro, como Dorante (y también Uranie), y a personajes pedantes, como Lysidas (y otros como el marqués o Climène). Es cierto que Molière, para defenderse de las críticas que ha recibido su obra, ataca a los academicistas, que ponen excesivo énfasis en las reglas y que Moratín critica a aquellos que olvidan las normas para hacer teatro, pero ambas son, en suma, una conversación crítica, en prosa, sobre determinada obra de teatro. Además Moratín también muestra un cierto despego de los academicistas como se ve en este párrafo (dicho, eso sí, por el camarero, un personaje ignorante con el que no puede identificarse el sentir profundo de la pieza):

[9] L. Fernandez de Moratin (1999) *La comedia nueva o el café, El sí de las niñas*, ed. Manuel Fernández Nieto, Alianza Editorial, Madrid. Las citas sobre esta obra y sobre las restantes obras de teatro se pondrán directamente entre paréntesis.

[10] Molière (1962) *Critique de l'Ecole des Femmes, Oeuvres complètes*, éd. Garnier, Paris, tome I, 477-512.

PIPI: “Eso digo yo, pero a veces... Mire usted, no hay paciencia. Ayer, ¡qué!, les hubiera dado con una tranca. Vinieron ahí tres o cuatro a beber ponch, y empezaron a hablar, hablar de comedias, ¡vaya!. Yo no me puedo acordar de lo que decían. Para ellos no había nada de bueno: ni autores, ni cómicos, ni vestidos, ni música, ni teatro. ¡Qué sé yo cuánto dijeron aquellos malditos! Y dale con el arte, el arte, la moral y... Deje usted, las... ¿Si me acordaré? Las... ¡Válgate Dios! ¿Cómo decían? Las... reglas. ¿Qué son las reglas?” (56).

Por último, un personaje como Elise, que aprecia la obra de Molière pero que, para divertirse, finge adoptar el punto de vista de los detractores, tiene un trasunto en el personaje de D. Antonio, quien utiliza también la ironía para alabar la mala obra teatral y hacer hablar así a los que la defienden. Por ejemplo:

Elise: Ah! mon Dieu! Obscenité. Je ne sais ce que ce mot veut dire mais je le trouve le plus joli du monde.

Climène: Enfin, vous voyez comme votre sang prend mon parti.

Uranie: Eh mon Dieu! c'est une causeuse qui ne dit pas ce qu'elle pense. Ne vous y fiez pas beaucoup, si vous m'en voulez croire (489).

D. Pedro: Al paso que conoce usted y elogia las bellezas de una obra de mérito, no se detiene en dar iguales aplausos a lo más disparatado y absurdo; y con una rociada de pullas, chuchufletas e ironías, hace usted creer al mayor idiota que es un prodigio de habilidad. Ya sé que a usted le divierte; pero amigo...

D. Antonio: Sí señor que me divierto. Y, por otra parte, ¿no sería cosa cruel ir repartiendo por ahí desengaños amargos a ciertos hombres cuya felicidad estriba en su propia ignorancia? ¿Ni cómo es posible persuadirles?... (65-66).

Por otra parte, en *La critique...* (y en el prólogo de otras obras) Molière señala otras características que según él debe tener la comedia, y que Moratín respeta, ya sea por conocimiento general de Molière, ya sea por un conocimiento de esta obra —que no está atestiguado. Molière, por boca de Uranie y sobre todo de Dorante, defiende la comedia, cuyo valor no considera inferior al de la tragedia, y al que añade un plus de dificultad, el de lograr la naturalidad, así como el de conseguir hacer reír al público:

(...) Lorsque vous peignez des héros, vous faites ce que vous voulez. Ce sont des portraits à plaisir, où l'on ne cherche point de ressemblance; et vous n'avez qu'à suivre les traits d'une imagination qui se donne l'essor et qui souvent laisse le vrai pour attraper le merveilleux. Mais, lorsque vous peignez les hommes, il faut peindre d'après nature. On veut que ces portraits ressemblent et vous n'avez rien fait, si vous n'y faites reconnaître les gens de votre siècle. En un mot, dans les pièces sérieuses, il suffit pour n'être point blâmé, de dire des choses qui soient de bon sens et bien écrites; mais ce n'est pas assez dans les autres, il y faut plaisanter; et c'est une étrange entreprise que celle de faire rire les honnêtes gens (503).

Dos puntos destacan de esta definición: la pintura de retratos de los hombres del natural, y la comicidad. Moratín retrata a los hombres de su tiempo. Pero para crear esos retratos se inspira en algunos personajes de Molière. Un personaje que tiene un tono molieresco es Don Pedro. En su afán por apartarse de las opiniones vulgares, de las conversaciones banales y por decir siempre la verdad sin importar a quién ofenda, recuerda un tanto al *Misántropo*. Veamos, por ejemplo, en relación con este último punto, una aproximación entre las palabras de Don Pedro y las de Alceste:

Alceste: "Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur

On ne lâche aucun mot qui ne vienne du coeur"¹¹ (818).

D. Pedro: (...) Yo no quiero mentir, ni puedo disimular, y créo que el decir la verdad francamente es la prenda más digna de un hombre de bien.

D. Antonio: Si; pero cuando la verdad es dura a quien ha de oírla, ¿qué hace usted?

D. Pedro: Callo.

D. Antonio: ¿Y si el silencio de usted le hace sospechoso?

D. Pedro: Me voy.

D. Antonio: No siempre puede uno dejar el puesto, y entonces...

D. Pedro: Entonces digo la verdad (63).

[11] Molière (1962) *Le Misanthrope*, Classiques Garnier, Paris, t. I., p. 818, Acte I, vv. 35-36 y ss.

Tanto Alceste (817, vv. 4-23) como D. Pedro (65-66, ya citado) reprochan a sus amigos su falta de sinceridad. Sin embargo el carácter de D. Pedro no es el de un misántropo; al final de la obra demuestra que no odia a la humanidad, al contrario, es el benefactor que impide que la comedia termine en tragedia, ya desde los primeros momentos se ve la diferencia de su carácter con el de Alceste quien querría vivir apartado de los hombres, es un solitario en medio de la sociedad y que, al final de la obra expresa su proyecto de irse a vivir en soledad. Cuando D. Antonio le hace este reproche, D. Pedro se defiende:

D. Antonio: Pues con ese genio tan raro que usted tiene, se ve precisado a vivir como un ermitaño en medio de la corte.

D. Pedro: No, por cierto. Yo soy el primero en los espectáculos, en los paseos, en las diversiones públicas; alterno los placeres con el estudio, tengo pocos, pero buenos amigos, y a ellos debo los más felices instantes de mi vida. Si en las concurrencias particulares soy raro algunas veces, siento serlo; pero ¿qué le he de hacer? (62-63).

También están en la base de la obra de Moratín las comedias de *Les précieuses ridicules* y de *Les femmes savantes*. Igual que en la segunda de éstas¹² aparece un pedante, Trissotin, que quiere casarse con la hija de la familia, aquí hay otro pedante, que pretende casarse con una hermana del autor de la “comedia nueva”, una joven que, como Henriette, no gusta de la literatura sino de la vida hogareña:

Le mien (su corazón) est fait, ma soeur, pour aller terre à terre

Et dans les petits soins son faible se resserre (vv. 59-60, p. 12).

Así se defiende la joven española de los intentos de culturizarla:

Doña Mariquita: Después me dará un tabardillo pintado, y me llevará Dios. ¡Se habrá visto tal empeño! No, señor; si soy ignorante, buen provecho me haga. Yo sé escribir y ajustar una cuenta, sé guisar, sé planchar, sé coser, sé zurcir, sé bordar, sé cuidar de una casa; yo cuidaré de la mía;

[12] Molière (1980) *Les femmes savantes*, Les classiques Hatier, Paris.

yo cuidaré de la mía, y de mi marido y de mis hijos, y yo me los criaré. Pues, señor ¿No sé bastante? Que por fuerza he de ser doctora y marisabidilla, y que he de aprender la gramática, y que he de hacer coplas, ¿para qué? ¿Para perder el juicio? (etc., 97-98).

Al lado de esta joven presentada como sensata, Moratín coloca una mujer “sabia”, poeta y especialista en rimar décimas (53, 99), la mujer del autor de la comedia, que también corrige y da ideas a su marido (96), que, igual que las “savantes” se meten con la criada, llegado el caso, insulta a su cuñada:

Doña Agustina: ¿Pero porqué la han de silbar, ignorante?
¡Qué tonta eres y qué falta de comprensión! (94).

Es un hecho bien conocido, por otra parte, que Molière pretende realizar una comedia de caracteres. En la obra que nos ocupa, Moratín ha hecho un esfuerzo por presentar caracteres diferentes y bien marcados para cada uno de los ocho personajes que forman parte de la obra. Incluso se analiza el carácter de alguno. Así se refiere D. Antonio a D. Pedro:

Este es D. Pedro de Aguilar: hombre muy rico, generoso, honrado, de mucho talento; pero de un carácter tan ingenuo, tan serio y tan duro, que le hace intratable a cuantos no son sus amigos (60).

Y más adelante:

Aquí mismo he oído hablar muchas veces de usted. Todos aprecian su talento, su instrucción y su probidad; pero no dejan de extrañar la aspereza de su carácter (63).

Ya hemos visto antes cómo D. Pedro se defiende de algunas acusaciones y por su parte reprocha a D. Antonio su carácter festivo que le hace alabar irónicamente incluso las malas obras. Los personajes van emitiendo juicios los unos de los otros, D. Antonio a propósito de Pipí dice en un aparte: “¡Qué simplicidad!” (57), o a D. Hermógenes se le llama “gran pedantón”. A veces aparecen opiniones variadas sobre un mismo personaje, pero el público sabe siempre a qué atenerse, por ejemplo, D. Antonio califica a Serapio de “bullebulle” y Pipí dice, en cambio, que es de los “apasionados finos” (54-55). Doña Agustina y su cuñada doña Mariquita son caracterizadas como la sabia y la que sólo se preocupa por casarse, y después las definen sus propias palabras. Tal vez el personaje más caracterizado es el autor de la obra, al que

vemos al comienzo improvisando una tonadilla sin ver en ello ninguna dificultad (60-61), luego habla de sí mismo en tercera persona, diciendo que la comedia:

Señor, es de un sujeto bien nacido, muy aplicado, de buen ingenio, que empieza ahora la carrera cómica; bien que el pobrecillo no tiene protección (66).

Y más adelante es alabado o criticado por los restantes personajes de la obra, hasta que el resultado desfavorable del estreno lo lleva a la desesperación. Incluso en este estado cree en la bondad de su obra hasta que las palabras de D. Pedro y su generosidad lo llevan a la reflexión (124-132). El carácter de los personajes no está hecho siempre de una pieza. El "autor" y su esposa se corrigen al final y prometen no escribir más obras y quemar los malos versos, pero estas oscilaciones son muy humanas y el mismo Molière considera por boca de Dorante que:

il n'est pas incompatible qu'une personne soit ridicule en de certaines choses et honnête homme en d'autres (510).

De esta manera los personajes ganan en naturalidad, naturalidad que es tal vez la característica más notable de esta pieza donde todos, desde D. Pipí a D. Hermógenes, hablan según la clase social y el tipo humano a qué pertenecen. Como quería Molière, Moratín pinta personajes de su época, con las cualidades o los tics de sus contemporáneos y se inspira directamente de las gentes del mundo que conoce bien. Aunque se haya inspirado en algunos rasgos de algunos personajes franceses, está hablando de su tiempo.

En cuanto a la risa, característica esencial de la comedia para Molière, Moratín la busca y la consigue a través de la sátira de las costumbres y expone a la irrisión del público tanto a los personajes pedantes como al ingenuo camarero, así como la obra teatral que critica, *El cerco de Viena*.

La crítica de la comedia de Eleuterio es ejercida, desde luego, por Don Pedro. Pero, dada la seriedad de este personaje, que reduce sus respuestas a monosílabos (74) o a muestras de desaprobación (64-65), Moratín presenta a otro personaje más humorista, Don Antonio, quien, utilizando fundamentalmente la ironía, se burla sin reparos, aunque con bonhomía, de la obra que se estrena.

En el primer acto, lee fragmentos de la obra intercalando sus comentarios irónicos, aunque la obra se comenta a sí misma. Veamos el comienzo, que comprende también la lectura de la acotación inicial:

Don Antonio: (...) Salen el emperador Leopoldo, el rey de Polonia y Federico, senescal, vestidos de gala, con acompañamiento de damas y magnates, y una brigada de húsares a caballo. ¡Soberbia entrada! Y dice el emperador:

Ya sabéis, vasallos míos
que habrá dos meses y medio
que el turco puso a Viena
con sus tropas al asedio,
y que para resistirle
unimos nuestros denuedos,
dando nuestros nobles bríos,
en repetidos encuentros,
las pruebas más relevantes
de nuestros invictos pechos.

¡Qué estilo tiene! ¡Cáspita! ¡Qué bien pone la pluma el pícaro! (71).

Aparte de los comentarios de D. Antonio, en la propia obra se observa la inverosimilitud de la situación donde se unen tantos reyes y emperadores, el excesivo número de personajes en la escena que exige incluso de caballos, la falta de naturalidad de los versos y su alejamiento de la situación contemporánea.

Este procedimiento aparece en algunas obras de Molière; también se lee una obra literaria en *Le Misanthrope*. Se trata del poema de Oronte, leído por el propio Alceste, acompañado de comentarios (829-830, vv. 376-413). En varias escenas de la obra, además de ésta que se sitúa al comienzo de la pieza (Acto I, escena 2) vuelve a aparecer la rivalidad –en este caso amorosa– entre el misántropo y el poeta.

Igualmente pudo tomar de *Les Femmes savantes* la idea de que se lea un poema ridículo en escena y que los espectadores hagan comentarios, aunque Trissotin lee un poema suyo y los comentarios son ridículamente elogiosos (Acto III, vv. 711-926), mientras que aquí se leen fragmentos de la comedia que está siendo representada y los comentarios de D. Antonio son irónicos o los de D. Pedro desaprobatorios (75). Frente a los procedimientos irónicos de D. Antonio, el pedante, D. Hermógenes, defiende la comedia de Eleuterio con un lenguaje aún más estrafalario que el de la comedia misma, valga un ejemplo:

Este es mi intento: probar que es un acéfalo insipiente cualquiera que haya dicho que la tal comedia contiene irregularidades absurdas; y yo aseguro que delante de mí ninguno se hubiera atrevido a propalar tal aserción (82).

El mismo D. Hermógenes prueba no ser más que un parásito importuno que, tras el fracaso de la comedia, al ver que no puede encontrar apoyo económico en la familia del autor, se escabulle, se desdice de sus anteriores elogios e, incluso, para defenderse de la acusación de no haberle prevenido antes del fracaso, insulta al autor (120). Aunque los elogios que hace Hermógenes a la comedia nueva no son comparables a las pedanterías de Trissotin, podemos ver otro punto de encuentro en las alabanzas ridículas que hacen tanto Trissotin como las “femmes savantes” (vv. 941-946) de la lengua griega, que llega a emplear Vadius (“On voit partout chez vous l’ithos et le pathos” v. 972), y el abuso de citas griegas de Don Hermógenes a partir del momento en que exclama: “Pero lo diré en griego para mayor claridad” (79). También el pedante Lysidas de *La critique...* emplea nombres griegos (“Quoi, Monsieur, la protase, l’építase, et la péripétie?...”) lo que le es reprochado por Dorante (p. 506 y sig.). Claro que los pedantes franceses no son el único modelo y que el propio Moratín cita a los “eruditos a la violeta” que han sido retratados en una obra de Cadalso.

Estas leves muestras de intertextualidad no entorpecen la originalidad de la pieza que se inspira sobre todo en el mundo que rodea a Moratín y del que da un buen reflejo: las representaciones de las comedias, la paga que los cómicos dan a los autores, la actitud de las actrices, las críticas en los periódicos, la actitud del público o las querellas entre los partidarios de uno u otro corral de comedias.

Al final del acto, la lectura de otros versos pone de relieve el recurso baldío a formas poéticas propias del siglo XVI o XVII como la reunión de los discursos de tres personajes, que hacen una especie de coro:

EMP. Y en tanto que mis recelos
 VISIR Y mientras mis esperanzas...
 SENESCAL Y hasta que mis enemigos...
 EMP. ...averiguo
 VISIR... logre
 SEN. ...caigan... (etc., pp. 74-75).

Este último procedimiento había sido criticado por Luzán en su capítulo “De los defectos más comunes de nuestras comedias”¹³.

[13] Vid Luzán, op. cit.: “Tan inverosímil e impropio como los oráculos de la voz y de la música es el salir dos personas cada una por un lado del tablado, llevando tan bien estudiado lo que han de decir que la una no diga una sílaba más que la otra, y, hablando cada cual a solas consigo, vayan alternando con tan justa medida los conceptos y versos, que parezca que ya de antemano se habían prevenido para el caso” (416).

Existen otros procedimientos cómicos en la obra. Señalaremos solamente que Don Antonio no se limita a leer fragmentos sino que también critica la situación y los personajes:

DON ELEUTERIO: (...) Cuando la dama se cae muerta de hambre.

DON ANTONIO: ¿Muerta?

D.E.: Sí señor, muerta.

D.A.: ¡Qué situación tan cómica! ¿Y estas exclamaciones que hace aquí, contra quien son?

D.E. Contra el visir, que la tuvo seis días sin comer porque ella no quería ser su concubina.

D.A. ¡Pobrecita! ¡Ya se ve! El visir sería un bruto

D.E.: Si señor. (etc., 72-73).

En cuanto a D. Pedro, su seriedad no le hace propenso a burlarse de la comedia, en todo momento muestra que quiere evitarse el mal rato de oírla, aunque ello no impide que acuda al teatro, del que escapa en cuanto tiene ocasión (111). Pero más que por sus juicios, siempre negativos, sobre la comedia nueva, se hace portavoz del autor en la defensa de la reforma del teatro:

Díganle ustedes que el teatro español tiene de sobra autorcillos chanflones que le abastezcan de mamarrachos; que lo que necesita es una reforma fundamental en todas sus partes; y que mientras ésta no se verifique, los buenos ingenios que tiene la nación, o no harán nada, o harán lo que únicamente baste para escribir con acierto, y que no quieren escribir (83).

Aunque, como hemos visto, el camarero trata con desenvoltura a los académicos, D. Pedro sostiene al final de la obra la necesidad de escribir teatro basándose en unas normas:

D. PEDRO: No quiero dejarle; me da compasión... y sobre todo, es demasiada necedad después de lo que ha sucedido, que todavía esté creyendo el señor que su obra es buena. ¿Por qué ha de serlo? ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado a usted el arte? ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación? ¿No ve usted que en todas las facultades hay un método de enseñanza y unas reglas que seguir y observar;

que a ellas debe acompañar una aplicación constante y laboriosa, y que sin estas circunstancias, unidas al talento, nunca se formarán grandes profesores porque nadie sabe sin aprender? (125).

Además de defender otras virtudes como el talento, el ingenio, el estudio, la observación, sensibilidad, etc., defiende aquí la necesidad de seguir unas reglas. No defiende otra cosa Luzán en su *Poética*, o los académicos franceses del siglo XVII cuando tratan del teatro. En cuanto a Molière, aunque las trata con desenvoltura en *La critique...*, no cabe duda de que las sigue e incluso defiende su importancia:

Dorante: (...) Il semble, à vous ouïr parler, que ces règles de l'art soient les plus grands mystères du monde; et cependant ce ne sont que quelques observations aisées, que le bon sens a faites sur ce qui peut ôter le plaisir que l'on prend à ces sortes de poèmes; et le même bon sens qui a fait autrefois ces observations les fait aisément tous les jours sans le secours d'Horace et d'Aristote (505).

Más adelante, para defender *L'école des femmes*, asegura:

(...) et je ferais voir aisément que peut-être n'avons-nous point de pièce au théâtre plus régulière que celle -là (506).

En cuanto a Moratín, su respeto por las reglas es máximo. El título mismo de esta obra indica su afán por reformar el género cómico. Este título admite dos lecturas. La evidente es que "la comedia nueva" se refiere a la comedia que se estrena ese día (el día en que transcurre la obra) por un autor también novel. Por otra parte, el título indica también el afán por renovar el teatro, afán que no es atribuible al autor novel representado en la obra, sino al propio Moratín, y trae un eco del subtítulo de *La petimetre* de su padre Nicolás, que era también *comedia nueva*.

Estas dos lecturas del título se desarrollan en dos aspectos de la comedia moratinesca. El primero, de índole argumental, que consiste en la sátira de las obras que se representan mayoritariamente en ese momento y que se han venido a llamar "tardobarrocas". El segundo, en la voluntad de crear una comedia renovada, y esta renovación pasa por la racionalidad clásica. Si analizamos la construcción de *La comedia nueva o el café*, vemos que la obra se ajusta totalmente a las reglas.

El lugar es siempre el mismo, indicado ya en el título completo, es decir, *el café* inmediato al teatro donde tiene lugar la representación de la obra de D. Eleuterio.

Allí se encuentran la familia del autor, el camarero, D. Hermógenes, D. Pedro y D. Antonio. El número de personajes tampoco es excesivo y respeta la pureza clásica. El tiempo representado corresponde exactamente con el tiempo de la representación. Ya se indica al comienzo: “la acción comienza a las cuatro de la tarde y acaba a las seis” (50). La familia del autor se pierde el primer acto debido a su confianza en el reloj de D. Hermógenes, que está parado a las 3 y media. Mientras se discute en el café sobre las cualidades de la comedia, ya está teniendo lugar la representación en el teatro vecino, al que los protagonistas acuden apresuradamente. El segundo acto de Moratín coincide con el fracaso de la obra de D. Eleuterio, que los habituales del café se pueden imaginar por lo que cuenta Doña Mariquita del comienzo del segundo acto (117-118), espectáculo denigrante que la familia del autor no ha querido ver finalizar.

En cuanto a la acción, que es mínima, no existe un sólo hilo argumental, sino tres, bien entrelazados entre sí y puestos al servicio de la acción principal, que es el fracaso de las malas comedias:

- 1) La propia comedia que se está representando, sus defectos y su fracaso, que es la acción principal.
- 2) La pobreza de la familia del autor, de la que esperan salir con lo que ganen en esta obra y con su posible edición.
- 3) La intriga matrimonial entre Mariquita y el pedante Hermógenes.

Esta proliferación argumental que no impide la unidad de acción permite que se produzca un desenlace, a diferencia de *La critique...* donde los personajes, tras comentar la comedia, se van simplemente a cenar. Aquí, debido a la pobreza del autor y su familia, puede ejercer D. Pedro su aspecto de benefactor y ofrecerles un empleo doméstico además del pago de sus deudas. De esta manera la obra tiene un final feliz y una lección moral, ya que el mal autor queda desengañado y promete no escribir más comedias.

Con este ejemplo hemos visto cómo los autores del XVIII, y concretamente Moratín, no se limitan a tomar los argumentos de las comedias francesas, de hecho, el argumento de esta obra es original, sino que buscan más el fondo de las cosas y se inspiran en las técnicas teatrales del siglo XVII francés para renovar el género y mejorar la escena en España. Estos esfuerzos no son baldíos, ya que el teatro español se renueva efectivamente hacia finales del XVIII y comienzos del XIX.